

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XLIX. Jahrg.

St. Francis, Wis., March, 1922.

No. 3

The Super-Organ in America.

Under the caption "Marvels of the Wonder Musical Instrument," the "Dearborn Independent," of Feb. 4, publishes an article by R. P. Crawford, who writes of modern organ construction in America, as follows:

"The greatest musical story ever told is that of the organ. There is no instrument that affords such an infinite variety of tone, that requires so much skill to master, or that offers such latitude in manufacture. The pipe organ of to-day includes practically every instrument of the modern orchestra, and then many kinds of sound that are not to be found in the orchestra. It may have thousands of pipes, and often a hundred or more stops or separate musical instruments, so to speak, included in its vast domain of musical sounds. Americans are no longer dependent on Europe for a glimpse of great organs. It has all come about suddenly, this great revolution and development of the organ.

"An American department store holds the record for the largest organ in the world with 232 stops and 17,954 pipes. This Philadelphia organ eclipses the cathedral organ at Liverpool, England, and the Town Hall organ at Sydney, Australia, both notable instruments, as well as German organs. A few years ago it was entirely out of the ordinary for an organ to have more than 100 stops, but to-day that number is found in many organs in the United States. The sudden advent of municipal and theater organs opened a new field and made possible very large instruments. The famous organ in the Mormon Tabernacle at Salt Lake City was recently completely rebuilt, so that it has about 125 stops and has again become one of the great instruments of the world.

"Probably the largest pipe organ order ever placed was given out the past year by the University of Rochester, N. Y. It included one organ to have 154 stops, another organ with 94 stops, two studio organs with three banks of keys, and nine organs with two banks of keys for students to practice on. A contract has been let for a Cleveland municipal organ with more than 150 stops and to cost \$100,000. A Chicago theater recently installed an instru-

ment with 209 stop keys, although, of course, these were not all speaking stops. It was announced a little while ago that a Philadelphian had offered his city \$120,000 to build the largest organ yet constructed. . . . It formerly was quite out of the question for a church to spend \$50,000 for an organ, but there are many such in the United States to-day. Many wealthy individuals have placed pipe organs in their homes, playing them with rolls of music like player pianos.

"What is the significance of all this organ fever? It simply means that America is rapidly taking the lead of the world in organs. Nearly every steamer brings one or more organists from the Old World cathedrals and churches, who set out to try their fortune in the United States. Most of them tour the country giving recitals and when a good offer comes their way, they accept and settle down in America. America is rapidly developing many organists of world reputation, both as concert players and composers, and American inventive genius has outstripped scores of the great organs in other countries. . . .

"When it comes to the really large instruments, there is enough to tax the brains of an organist. In addition to playing with both his hands and his feet, which is quite an art in itself, an organist often has to keep in mind some 200 stops, couplers, and mechanical accessories. . . .

"The only way the sound can be increased is by adding more stops. A very few large instruments have what is known as the double touch, where by giving the keys a little extra pressure additional stops are brought into play. . . .

"The development of theater and residence organs, together with concert organs for town halls, opened an entirely new field in organ building. There immediately came an insistence on greater orchestral tone and less insistence on the traditional churchly quality of tone. Theaters usually installed an organ either to eliminate the orchestra altogether or to give it an occasional rest. Persons who installed organs in their homes wanted to play overtures as well as church tunes, and so it came about that the modern organ has changed

considerably. There are organs to-day that have a grand piano attached. On some theater organs the second bank of keys is a piano as well as an organ. Even percussion instruments, such as drums, chimes, sleigh bells, and the usual oddities of the orchestra, are found on many instruments. The harp effect, which has become so popular on many organs to-day, is procured by a row of metal or wood plates, placed over resonators, and struck by padded hammers. There is, however, one organ which to my knowledge makes use of a plucked string to obtain this effect.

"Many large residences now have pipe organs, thanks to the development of player attachments. These player organs relieve a person of all the details of organ playing, automatically adding appropriate stops when called for by the music.

"There is no instrument in the world where so much is left for the performer. It is as if an entire symphony orchestra were set before him. . . . There is no limit to what may be done on a large instrument, a thousand and one possibilities confront every organist, and what he does or does not do, shows his musicianship."

and pointing to the evil and inconsistency (unfortunately now too prevalent) of playing all music alike. Aside from its want of fidelity and consistency, it is extremely monotonous to listen to a recital in which the pianist interprets the classical works of the 18th century in the same rhapsodical style which applies only to certain compositions of the 19th century."

The application of the foregoing to Catholic Church music is readily made. Musicians whose knowledge of the history, literature, and tradition of music extends only to secular music, and then no farther back than to the 18th century, cannot be expected to know what to do with Gregorian Chant, its modality and harmonization, or with the polyphonic Catholic Church music of the 16th and 17th centuries. Under the circumstances, there is no alternative for such musicians except either to leave this typical and officially authorized Catholic Church music severely alone, or else to "murder" it. A knowledge of the history and traditions of true Catholic Church music is indispensable for a correct interpretation of the various styles of official Catholic Church music. And yet musicians whose incompetence in this particular is manifest even to unmusical laymen, are engaged as Catholic choir directors. Why?

A Knowledge of Musical History Necessary.

The need of historical orientation for correct musical interpretation is set forth in Derthick's "Manual of Music," as follows: "Every musical composition which is worthy of study is to a certain extent a mirror of the age and country which produced it. Intellectual, moral, religious, and even political conditions have given to it a certain coloring and spirit, which make it distinctly an expression of that particular epoch. At one time there were no metrical divisions; at another time it was all in canonic style; then euphonious melody came into vogue, and this led to harmonization by means of chords; gradually the music became more significant and consequently required greater variety of expression. Since the creation of Beethoven's last works the *tempo rubato* style has largely prevailed, though only among certain artists. Chopin, Schumann, and Liszt employed this *ad libitum* manner; but, on the other hand, Cramer, Mendelssohn, Moscheles, Thalberg, and others seldom made any radical deviation from the fixed movement. History and analysis are the only means we have of showing these various styles,

Zwischenpiel der Orgel bei den Hymnen.*

Jedermann weiss, dass man nicht verpflichtet ist, die Hymnen von Anfang bis zu Ende zu singen; vielmehr darf man den Gesang mit der Orgel abwechseln lassen, derart, dass nach jeder gesungenen (Strophe), eine Strophe von der Orgel abgespielt wird.

Indess, einige Strophen müssen immer gesungen werden. Das sind: die erste und letzte Strophe, sowie diejenigen, während welcher der Chor knien muss (*Tantum ergo, etc.*) Diese Strophen müssen immer gesungen werden, sollte auch die vorhergehende gesungen worden sein. Dies der klare Wortlaut des *cerem. episc. l. l c. 28 n. 6.*

*Aus der belgischen *musica sacra* übersetzt durch Hrn. Ferd Schmitz. Der Artikel ist verfasst von dem in kirchenmusikalischer Beziehung lange schon berühmten, Hochwürdigen Hrn. Van Damme, Canon, Professor am grossen Seminar zu Gent, und Redacteur der erwähnten Zeitschrift: *Musica sacra*.

Also hat ein Hymnus 2 oder 3 Strophen, so muss man zwei, hat er 4 oder 5, muss man drei, hat er 6 oder 7, so muss man vier Strophen singen.

Aber hier erhebt sich eine Frage: Nämlich, wenn man zwei auf einanderfolgende Strophen zu singen hat, darf man da nach dem *cerem. episc.* ein Zwischenspiel der Orgel einschalten? Wir antworten mit: Nein, und werden im Folgenden den Beweis für unsere Behauptung bringen.

Man muss sich gar sehr hüten, das *cerem. episc.* nach den Anschauungen unserer Zeit und unseres Landes auszulegen, denn dieses Buch beruht auf den römischen Gewohnheiten des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es ist ausgearbeitet unter den Päpsten Clemens VIII. († 1605), Paul V. († 1621), Urban VIII. († 1644), Innocenz X. († 1655), Benedikt XIII. († 1730) und Benedikt XIV.

Letzterer gab ihm im Jahre 1752 seine jetzige Gestalt. In der neuen auf Befehl Sr. Heiligkeit Leo's XIII. revidirten Ausgabe hat man nur soweit Veränderungen angebracht, als sie durch die neuen Rubriken in Bezug auf Verlegung der Feste nöthig geworden waren. Und gerade die Stelle, welche uns hier beschäftigt, hat keine wesentliche Umänderung erfahren; nur hat man an Stelle des *non autem ab organo (cantentur)* gesetzt: *non autem suppleantur ab organo*; ferner ist der Satz *quod ab organo respondendum est*, ersetzt worden durch das gleichbedeutende: *quod ob sonitum organi non cantatur*.

Seit der Veröffentlichung des *cerem. episc.* hat sich eine förmliche Umwälzung im Gebrauch der Orgel beim Gottesdienste vollzogen.

In unseren Tagen nämlich dient sie vorzüglich dazu, den Choralgesang zu begleiten, zur Zeit der Abfassung des *cerem. episc.* war dieser Gebrauch, wenigstens in Italien, gänzlich unbekannt. Des *cerem.* setzt immer voraus, dass der Gesang ohne Begleitung ausgeführt werde.

Auch in den Werken der Theoretiker und Organisten jener Zeit findet sich nicht die geringste Spur von einer solchen Begleitung der liturgischen Melodien.

Die Orgel wurde nur gebraucht: 1. Um den Bischof, den Legaten und andere kirchliche Würdenträger zu ehren, wann sie die Kirche betreten oder verliessen; 2. zum Präludiren vor der Matutin, der Messe und der Vesper; 3. um mit einer Art von Pero-

ration den Schluss der Psalmen in der Vesper und Terz zu markiren; 4. um die Pausen bei der Messe zu füllen (Graduale, usw.); 5: um mit dem Gesang beim Magnificat, Benedictus, bei den Hymnen, dem Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus der Messe abzuwechseln.

Der letztere Punct wurde noch durch folgende Bestimmung ergänzt: "Hier eine Bemerkung, welche man nicht aus den Augen lassen darf: Jedesmal, wenn die Orgel, in Antwort auf den Chor eine Strophe des Hymnus oder einen Vers des *Canticum* abspielt, muss ein Sänger die Worte, welche man wegen des Orgelspiels nicht singt, klar und wohlverständlich aussprechen. Sehr lobenswerth wäre es, wenn man diese Worte durch einen Chorsänger in Begleitung der Orgel laut singen liesse."

An diesen Text wollen wir Folgendes anschliessen: "Der Organist soll sich hüten, Melodien zu spielen, welche mit dem betreffenden Officium nicht harmoniren." Diese Vorschriften sind sehr weise. Sie sind eingegeben von der Achtung gegen den liturgischen Text und von der richtigen Auffassung der Gesetze der Aesthetik. Also, verboten ist es, den Text zu verstümmeln—man soll ihn ganz vortragen; verboten ist es, die musikalische Composition zu verändern und ihre Einheit zu zerreißen durch Einführung fremder und ungleichartiger Melodien.

Diese unsere Auslegung wird schlagend von der Geschichte bestätigt. Man lese nur die Werke von Männern wie Frescobaldi, Froberger, Pasquini und anderer grossen römischen Organisten, aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Sie theilen sich in zwei grosse Gruppen: Die Tonstücke der ersten Gruppe sind für eine der vier ersten Gelegenheiten bestimmt, welche wir oben erwähnten; die Tonstücke der zweiten sind bestimmt, um mit dem Chor bei den Hymnen, Cantiken und bei dem Ordinarium der Messe abzuwechseln. Die Werke der ersten Categorie sind gewöhnlich über freie Themata geschrieben, haben verschiedene Namen, wie Präambulum, Präludium, Tokkata, Ricercare, usw. Diesen gegenüber halten sich die Werke der zweiten Categorie gewissenhaft an die liturgische Melodie, welche sie mit dem Schmucke des Contrapunktes umweben. Die Künstler jener Zeit fühlten eben, dass dieses Vorgehen das beste, wenn nicht das einzige Mittel sei, um den mit abwechselnden Orgelspiel gesungenen Hymnen und Cantiken den einem Kunstwerke unerlässlichen Charakter der Einheit zu bewahren.

In unseren Tagen ist das ganz anders geworden. Gewöhnlich sind die Hymnen mit ihren Zwischenspielen wahre Hanswurstjaden, ohne jeden Schein von Einheit. Indess gibts doch noch Meister, welche die guten Ueberlieferungen bewahren, z. B. M. Guilmont, hervorragender Organist an der Dreifaltigkeitskirche in Paris. Seine "Orgelstücke" und sein "praktischer Organist" enthalten mehrere Zwischenspiele für die Hymnen ganz so, wie sie dem Wunsche des *cerem.* entsprechen.

Doch es ist Zeit, zu unserer eigentlichen Frage zurückzukehren: Kann man zwischen zwei unmittelbar nacheinander folgenden Strophen, welche gesungen werden müssen, im Einklange mit dem *cerem.* ein Zwischenspiel einschalten? Nach der Lehre dieses Buches findet die Orgel bei den Hymnen nur dann Verwendung, wenn ein Vers, den die Sänger nicht ausführen wollen, von ihr abgespielt werden soll, während dem er von einem Sänger laut recitirt wird.

Nun aber, in unserem Falle, gibt es keine Strophe auszulassen oder zu recitiren; also ist auch das Zwischenspiel der Orgel nicht begründet. Die Orgel soll nur den Gesang ersetzen; gibt es Nichts zu singen, gibt's auch nichts zu spielen. Indem wir diese Zeilen schreiben, wollen wir durchaus nicht den Reformator spielen, das ist die Aufgabe der Auctorität und nicht die unsere. Wir wollten uns nur bemühen, den wahren Sinn einer Stelle zu zeigen, die wegen Mangel an Kentniss der Geschichte und Musik oft verkehrt aufgefasst wird.

P. J. Van Damme.

New Publication.

Missa octavi toni, a Mass (without Gloria and Credo) for 4 mixed voices composed by SAINT FRANCIS BORGIA and edited by Ludwig Bonvin S. J. Score and voice parts. (Alfred Coppenrath, Regensburg.)

This is probably the first polyphonic composition of a canonized saint ever published in print. The composition of a saint! This very thought is such as to interest the Catholic musician; but a glance into the Mass will convince him that even from a musical standpoint he has in it a work of merit.

The Spanish review *Razón y Fe* and the Paris review *Etudes* give detailed information on St. Francis Borgia as a composer. They tell us that the Benedictine Dom Guzman discovered an old manuscript of this Mass in the archives of the collegiate church of Gandia. The Mass, however, has always been sung at the Collegiate church and has always been considered as the work of the Saint. According to the "Etudes" Borgia's composition is of "high artistic value. Its style is notably superior to the Flemish compositions of the period through the good taste and the art with which the imitations are varied and brought to a close in good time". The Mass "is polyphonic and Palestrinian though anterior to Palestrina's publications". Skilled, fluent, euphonic and clear, it is of a pleasant conciseness. Besides, as the Mass, in spite of all its polyphony, is easily understood and easy in execution, it should be welcomed by church choirs and soon become a favorite with them.

(From the Foreword.)

MISCELLANY.

What are the musical qualifications of our new Pope, Pius XI? *Quien sabe?* All we know on this point is what a loquacious correspondent cabled from Rome in his report of the Coronation festivities, to wit: "Reaching the altar, the Pope intoned *Gloria in excelsis* in a loud, clear voice; all trace of emotion had disappeared. His Holiness has a pleasant voice and he keeps the harmony of the music, which seems a difficult accomplishment for many Cardinals."

Why do you sway back and forth, leaning first to one side and then to the other, putting the body in all sorts of distorted positions when playing the organ? Why do you assume an agonizing attitude while holding the last chord with full organ apparently struggling to let go of the keys? Do you think for a moment that you impress your listeners with your stupendous virtuosity of organ-playing? Do you imagine that the people who are listening to you are such consummate fools as to have their enjoyment of your playing increased an iota by such senseless mannerisms? It is not necessary to be as stiff as a lamp-post, but it is even worse to go through such contortions, reminding one of an eel on the end of a fish-line.

(*Etude.*)

